DOPPIOZERO

La pace non fa spettacolo

Rossella Menna

27 Novembre 2026

Da quando la guerra è tornata nei nostri discorsi quotidiani come qualcosa di dicibile e perfino di accettabile si fa strada la frustrante sensazione che le sue ragioni sembrino troppo spesso più ragionevoli di quelle della pace. Sarà perché la guerra dispone di un linguaggio della necessità particolarmente persuasivo e di retori molto abili che sembrano più avvertiti dei pacifisti? Ci si arma per difendersi, eventualmente si attacca per prevenire un attacco, si sacrifica una vita ma solo per salvarne altre, si accetta una violenza presente in nome di una sicurezza futura… Ogni passaggio sembra logicamente conseguente al precedente, e così l'orrore di ammazzarci a vicenda ci pare quasi inevitabile. Mentre la pace sembra una condizione astratta, ingenua, sentimentalmente consolatoria, buona per gli slogan delle anime belle che non fanno i conti con le cose per come stanno. Sarà perché sappiamo immaginare la guerra meglio di quanto sappiamo immaginare la pace? D'altronde la cultura occidentale, dalla tragedia greca al cinema contemporaneo, ha conferito alla guerra grandezza, profondità, complessità (per quanto la denunciamo, continuiamo di fatto a riconoscerle un'enorme potenza estetica; e alla pace non resta che una più statica immagine di armonia e concordia). Sarà perché la guerra, come ogni conflitto, dispone di una intensa forza narrativa? Ha un principio, un nemico, un obiettivo, produce eroi, vittime, antagonisti, gesti estremi, organizza il mondo attraverso opposizioni nette e promette una soluzione, per quanto terribile, alle contraddizioni che lo attraversano; mentre la pace è un processo lento, contraddittorio, fatto di negoziazioni, rinunce, piccoli passi, sporcature, compromessi, riparazioni. La guerra possiede da millenni una propria epica e la pace fatica ancora a trovare la sua. La pace non è una buona storia. Non lo è quasi mai, figuriamoci a teatro, tanto più se ci atteniamo alla forma drammatica (ricordiamoci che dramma vuol dire proprio azione). Certo che esistono le grandi eccezioni. Quanto è straordinaria l'immagine che Ambrogio Lorenzetti dipinge nel suo ciclo trecentesco del *Buono e del Cattivo Governo* dove la pace ha una forza narrativa pari a quella di una battaglia, e ci appare come una condizione vitale, generativa, profondamente desiderabile? Si può fare, quindi. Non è ingenuo

pensare che mentre il reale ci impone decisioni e scelte ancorate alla contingenza, l'arte può lavorarci dentro per portarci un po' oltre la barbarie. Eppure, per paradosso, uno spettacolo o un quadro capaci di infonderci armonia sembrano meno engagé, meno politici, meno impegnati nel costruire la pace di spettacoli o quadri che denuncino l'orrore della guerra. Ma dove, se non proprio a teatro, possiamo sperare nel miracolo di costruire un diverso sentire, cioè di sentire addosso il brivido della pace?



Dell'orrore della guerra e della sua normalizzazione (e quindi anche del desiderio di pace) parlano due degli spettacoli più attesi di questa stagione teatrale, andati in scena in prima assoluta a distanza di un solo giorno. Del primo, *Quinto: non uccidere* di Massimiliano Civica (tratto dal film *Broken Lullaby* di Ernst Lubitsch, racconta di un giovane soldato francese che, dopo aver ucciso un tedesco durante la Prima guerra mondiale, si reca dalla famiglia della vittima, cercando un perdono che si rivelerà impossibile da chiedere) ha scritto qui Massimo Marino la scorsa settimana. E in questo caso diciamo subito che la guerra è in qualche modo il set dell'azione, ma le questioni messe in campo sono molte di più: il perdono, il sacrificio, la colpa. L'altro, *Guerra civile* di Andrea De Rosa, è andato in scena al Teatro Astra di Torino, nell'ambito di una stagione che De Rosa, direttore del TPE, ha voluto interamente dedicare proprio alla guerra (a Torino arriverà anche il lavoro di Civica, dall'1 al 6 dicembre).

Il punto di partenza di De Rosa è una domanda molto interessante. Perché continuiamo a fare la guerra e ad appassionarci alle sue storie, pur dichiarandoci tutti contrari? Sappiamo dalle sue interviste che a guidarlo è anche *Un terribile amore per la guerra* di James Hillman, un libro che individua nella fascinazione per il conflitto qualcosa di profondamente radicato nell'essere umano, una pulsione che ci possiede come una divinità. Ares, appunto, che attraversa tutto lo spettacolo come una presenza invisibile, una forza capace di trasformare gli uomini in persone che non sapevano di poter essere. Per interrogare questa fascinazione, De Rosa e il drammaturgo Fabrizio Sinisi sono tornati alla *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano, poema incompiuto che nel I secolo d.C. racconta la guerra civile tra Cesare e Pompeo, dal passaggio del Rubicone nel 49 a.C. fino alla battaglia di Farsalo e alla crisi della Repubblica romana. Il poema di Lucano, considerato una sorta di anti-Eneide perché alla celebrazione della grandezza di Roma sostituisce il racconto della sua autodistruzione, offre a Sinisi la materia per una drammaturgia che procede per frammenti e sovrappone alla guerra romana le trincee del Novecento. Cinque figure popolano questo universo: Cesare (Giuseppe Sartori), Pompeo (Daniele Russo), Catone (Michelangelo Dalisi), trasformato in una sorta di indovino che legge nella natura i segni della catastrofe, una Madre (Francesca Cutolo) e un Ragazzo (Flavio Capuzzo Dolcetta), giovanissimo soldato dell'esercito cesariano.



Nella scrittura di Sinisi il racconto storico si dilata progressivamente. Il conflitto tra Cesare e Pompeo costituisce il punto di partenza, ma la scrittura attraversa continuamente altre guerre. L'antica Roma convive con il linguaggio del nazismo, i bombardamenti, le armi chimiche e la bomba atomica. Cesare insegna al giovane soldato a uccidere senza interrogarsi sulla propria responsabilità, lo convince che il suo braccio appartiene ad Ares, e dunque che gli atti compiuti in guerra non sono più propriamente suoi. Pompeo, intanto, sogna un teatro smisurato, capace di contenere il mondo e riprodurre la magnificenza delle sue conquiste (proprio attraverso questo progetto di Pompeo emerge una delle questioni centrali del lavoro, la relazione tra guerra e spettacolo, tra il piacere di esercitare la violenza e quello di vederla rappresentata). De Rosa dispiega la sua consueta ricchezza formale, con attori eccezionali, pieni di sfumature e registri (con la potenza vocale e fisica di Russo e Sartori nei panni di Cesare e Pompeo ci pareva quasi di stare sugli spalti dell'INDA a Siracusa) e tante invenzioni linguistiche (le scene sono di Daniele Spanò, i costumi di Ilaria Ariemme, le luci di Pasquale Mari, il suono di G.U.P. Alcaro). Come il bersaglio trasparente che campeggia al centro della scena, rendendo ognuno bersaglio, appunto, di chi gli sta di fronte. O la battaglia tra Cesare e Pompeo che prende la forma di una sorta di battle di freestyle, una sfida a chi sa descrivere la distruzione con maggiore magnificenza, un duello verbale in cui i due condottieri si contendono il racconto del massacro, rilanciando immagini sempre più cruente, con il catalogo delle armi e delle mutilazioni che cresce vertiginosamente, dalle frecce alle mitragliatrici, fino al "bianco rovente dell'atomica". O ancora la scena disseminata di megafoni, lastre metalliche e strutture mobili che permettono al suono di assumere una dimensione fisica, come l'effetto Larsen, quel fenomeno di ritorno acustico che produce un crescendo insopportabile per le orecchie degli spettatori.
Un'immagine acustica della stessa spirale che governa la scrittura di Sinisi, costruita per accumulo, espansione, contaminazione, talvolta a grana un po' grossa, con la Roma di Cesare e Pompeo che diventa il campo di battaglia di tutte le guerre, i lunghi monologhi poetici che si alternano alle invettive, ai dialoghi grotteschi, agli elenchi interminabili di armi e cadaveri. Fino al finale, quando, dopo la catastrofe, Cesare continua a proclamare la propria vittoria, promette benessere, grattacieli e alberghi di lusso, annuncia che sulle fosse comuni sorgerà una splendida riviera. Un richiamo al piano per Gaza di Trump. Troppo didascalico. Questi richiami all'attualità sono ormai una costante nelle riscritture delle tragedie, possiamo per favore fidarci della capacità del pubblico di fare due più due e di leggere il particolare nell'universale?



Visti a distanza così tanto ravvicinata i due spettacoli danno molto da pensare. Da un lato la saturazione formale di De Rosa, dall'altro il minimalismo straniato di Civica. Se De Rosa/Sinisi descrivono l'orrore attraverso l'esplosione della violenza, con una drammaturgia che cerca di produrre nello spettatore un'esperienza di sopraffazione, Civica ce ne fa avvertire la persistenza attraverso ciò che manca, come una sedia vuota a tavola, la stanza di un figlio morto, un violino che nessuno suona più. Eppure, nelle loro forme così distanti, i due spettacoli sembrano parlarsi. In entrambi l'autorità militare e quella religiosa assolvono l'individuo dalla responsabilità di uccidere, come se la guerra fosse una condizione eccezionale nella quale la coscienza può essere sospesa. E in entrambi torna la questione della responsabilità delle generazioni precedenti, di quella forma perversa di eredità per cui i padri consegnano ai figli una storia che continuerà a scriversi attraverso la loro morte. La patria è "una catena di morti che non finisce mai?", si domanda la Madre di *Guerra civile*. Mentre nel lavoro di Civica è il padre di Peter a riconoscere che sono stati proprio i padri a mandare i figli al macello, troppo vecchi per combattere ma non per odiare. E poi ci sono quei momenti in cui la distinzione tra amici e nemici perde ogni significato e il riconoscimento dell'altro apre una possibilità di disobbedienza. Puntualmente mancata. In *Guerra civile* è Catone a raccontare un episodio di fraternizzazione tra i soldati di Cesare e quelli di Pompeo, quando dalle opposte trincee cominciano a guardarsi, a riconoscere dall'altra parte amici, fratelli, padri. Si

chiamano per nome, si avvicinano, si abbracciano, mangiano e bevono insieme, e allora per qualche ora la guerra si interrompe. Catone invoca Concordia, invita i soldati a disobbedire agli ordini, a conservare quella fraternità ritrovata. Ma la tregua finisce e il giorno dopo riprende il massacro. In Civica il riconoscimento avviene attraverso un percorso più intimo, e soprattutto troppo tardi. Henri scopre che Peter, il soldato tedesco al quale ha sparato, era un musicista come lui, aveva vissuto a Parigi, amava Beethoven, aveva una fidanzata e dei genitori. Il nemico acquista un nome, una biografia, diventa finalmente un suo simile. Ma è già morto. Da una parte la pace è stata per un istante possibile e non si è riusciti a trattenerla, dall'altra il riconoscimento arriva quando non può più salvare nessuno.



Che cosa resta di tutto questo nello spettatore? Non credo che i due spettacoli producano un intenso effetto emotivo, almeno nel senso più immediato del termine. Non si versano lacrime, non si esce turbati (l'impressione qui naturalmente è personale e opinabile). E nemmeno direi che abbiano una tensione didattica. Davvero crediamo di aver imparato qualcosa che non sapevamo? Siamo sinceri, come comunità teatrale ci siamo al massimo riconosciuti in quello che già pensavamo sull'orrore della guerra, sulle sue assurdità, sull'articolazione dei conflitti sociali e personali, su quel che produce nelle relazioni tra gli umani. È un grande valore anche questo riconoscersi, naturalmente, ma non raccontiamoci di avere finalmente ragionato su questioni

alle quali non avevamo mai pensato. Il loro valore mi sembra stare piuttosto nella domanda di fondo che innerva il gesto dei registi. Come fare in modo che l'orrore del reale ci tocchi davvero fino a spingerci a desiderare la pace e a trovarla intimamente desiderabile? Come possiamo trasformare un concetto e una conoscenza astratta in un'esperienza sensibile? Il teatro se lo domanda da un paio di millenni, ma quando ci diluvia dentro casa, quando la guerra bussa alla porta europea e intanto continuiamo a vivere come se nulla fosse, l'interrogativo acquista un'urgenza diversa. D'altronde, dove, se non nella poesia della scena, possiamo sperare di veder realizzato quel principio per il quale, come ci spiegava Antonio Prete, la compassione non si attiva davanti ai fatti in sé, nemmeno davanti all'immagine di milioni di corpi morti, ma nella prossimità di uno specifico volto, di una ferita nella quale ci riconosciamo, di un dolore che arriva a toccarci i sensi? Compassione come riconoscimento nell'altro della radice del proprio dolore, come infiammazione comune della ferita dell'essere viventi. "Capacità di estrarre dall'altro la radice prima del suo dolore e di farla propria senza esitazione", scriveva Dostoevskij. È tutta una questione di forma. E in certi momenti questa cosa succede davvero: per esempio, c'è un punto in *Quinto: non uccidere*, nel quale con un tono di voce e un movimento che si fermano a un millimetro dall'esplosione, Marcello Sambati riesce a spezzarci il cuore come se quel figlio morto che sta piangendo fosse veramente il suo. Il teatro, si dirà. Infatti.

Guerra civile *è una produzione TPE – Teatro Piemonte Europa, Teatro Stabile di Catania, LAC Lugano Arte e Cultura, Teatro Metastasio di Prato. Resta in scena a Torino fino al 29 novembre, poi sarà al Metastasio di Prato dal 3 al 6 dicembre, al Teatro Comunale Giuseppe Manini di Narni l'8 e 9 dicembre, al LAC di Lugano il 12 e 13 dicembre e al Teatro Verga di Catania dal 5 al 10 gennaio 2027.*

Le foto di Guerra civile *sono di Andrea Macchia.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

